



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Rossellini e il paesaggio indiano: frammento, racconto, scrittura

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Rossellini e il paesaggio indiano: frammento, racconto, scrittura / P. VALENTINI. - In: ANNALI DEL DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO. - ISSN 1590-3052. - STAMPA. - IX:(2008), pp. 77-93.

Availability:

This version is available at: 2158/348640 since:

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

qualche bella inquadratura, niente di più¹⁶. I palinsesti dell'epoca — documentati sulle pagine di programmazione del «Radiocorriere» — mostrano infatti l'arrestarsi di un modello abbastanza rigido di documentario e ligio ai canoni di una concezione paesaggistica didascalica e a tratti persino infantile. Dai primi di settembre, ad esempio, era andata in onda la trasmissione *Il Giro del mondo*, curata da Gino Terra, che il giovedì alle 19 proponeva una mezzora di puro esotismo: tra *Passeggiate germaniche*, *Ranomani dall'Australia* o *Guardiamo la Corea* i documentari intendevano offrire uno sguardo inedito sul mondo che in realtà aveva che fare ben poco con lo sguardo sul mondo e molto con il sorprendente, il ricercato, l'inusuale, un viaggio accattivante «per i sedentari che amano viaggiare»¹⁷. A queste condizioni l'11 settembre 1958 i telespettatori avevano potuto vedere *Su e giù per l'India*, dedicato alla regione misconosciuta del Bhopal¹⁸. Le immagini di questo documentario di *Il giro del mondo*, evidenziavano una struttura che è quanto di più tradizionale e didascalico si possa pensare: dalle cartine simili disegnavano per orientare geograficamente lo spettatore alla successione più che di immagini filmate di scorci cartoline, caratterizzati da una fissità tutta fotografica, dall'attenzione ossessiva ai dettagli architettonici e al particolare anomalo totalmente decontestualizzato all'insistenza del commento, e delle immagini totali mente prive di presenza umana, sull'offerta di panorami non inquinati dall'uomo e del privilegio di «un'incursione in zone meno battute». Forse basterebbe dire che l'articolo di lancio della serie televisiva mostrava proprio una fotografia di quegli incasatori di serpenti¹⁹ che Rossellini avrebbe eletto a mito e folclore indiano primario da sfatare. Certamente siamo ben lontani da quell'attrazione per l'uomo, per la fitta folla di Bombay, che Rossellini mette subito al centro della sua trasmissione televisiva e su cui fin dalle prime battute di *L'India vista da Rossellini* invita a soffermare l'occhio. E siamo ben lontani come si vedrà da quel carattere enigmatico del paesaggio, una geometria visiva frastale che fatica a restituire un totale coeso, che sarà l'India vista con gli occhi di Rossellini.

Non è secondario infatti che *frammentarietà* sia la parola d'ordine nella critica televisiva di Rossellini. Su «La Stampa» la parola frammento torna ripetutamente, spesso associata alle continue reiterazioni del programma. All'inizio si osserva che «Si tratta comunque di una trasmissione insolita e interessante. È implicito che bisogna accettare il suo carattere di frammentarietà, così diverso dal rigido schema dei normali documentari. Par quasi che Rossellini si limiti ad abbozzare, a suggerire per rapidi schizzi: tocca poi agli spettatori, via via, ricostruire un quadro ordinato e completo»²⁰; ma dopo qualche giorno i toni cambiano e il quotidiano manifesta tutto il disagio per l'impressione di frammentarietà e di incompiutezza e per le continue ripetizioni che affliggerebbero la trasmissione televisiva: «si è rivista la diga della volta scorsa e,

¹⁶ U. Bz., *Cronaca televisiva*, «La Stampa», 12 marzo 1959.
¹⁷ G. Severi, *Per i sedentari che amano viaggiare. Giro del mondo*, XXXV, n. 35, 31 agosto-6 settembre 1958, p. 40. Cfr. «Radiocorriere», XXXV, n. 35, 31 agosto-6 settembre 1958.
¹⁸ Cfr. «Radiocorriere», XXXV, n. 36, 7-13 settembre 1958.
¹⁹ G. Severi, *Per i sedentari che amano viaggiare. Giro del mondo*, cit., p. 40.
²⁰ U. Bz., *Cronaca televisiva*, «La Stampa», 15 gennaio 1959.

ancora, le donne con i cestoni in testa»²¹. E il «Corriere della sera» lamenta le «rapide e come smozzicate inquadrature»²². Per non parlare del giudizio lapidario di Carlo Gregoratti su l'«Espresso»: «E poi seguono immagini frammentarie e occasionali, episodi d'un racconto discontinuo a volte ingenuo, a volte approssimativo, che nell'animo del regista, nei suoi ricordi si riallacciano forse a un discorso concreto, forse convincente ma lasciano perplessi gli spettatori»²³. Del resto nel presentare la trasmissione stessa il giornalista Marco Cesarini Sforza definiva le immagini girate da Rossellini «il racconto d'appunti di un viaggio, di un viaggiatore con gli occhi aperti alla realtà che lo circonda». E nel senzenziare «non hanno lasciato ricordi le dieci puntate di Rossellini», il critico della «Stampa» aggiungeva «qualche bella inquadratura niente più»²⁴.

Tale frammentarietà viene imputata erroneamente a rimasugli del film: «Col materiale avanzato dopo il montaggio del suo ultimo film» sostiene il pur entusiastico quotidiano «L'Unità»²⁵ e a fronte della delusione per la versione televisiva «La Stampa» obietta che «Bisogna supporre allora che il documentario tv sia formato dai trucoli dell'opera maggiore»²⁶. In realtà le riprese furono differenziate anche nel formato (il 16 e il 35 mm.) ed è se mai vero il contrario (il film come già osservava l'occhio acuto di Godard fu costretto utilizzare alcune parti in 16 mm «gonfiandole» a 35) eppure questo pregiudizio è rimasto a lungo: «materiale non troppo elaborato e spesso utilizzato per ragioni commerciali e d'opportunità» lo ha liquidato alquanto velocemente Gianni Rondolino in una delle sue monografie²⁷. Eppure il carattere affatto estemporaneo di *L'India vista da Rossellini* e la determinazione del regista sulla scelta di questo tipo di programma — verrebbe voglia di dire di esperienza audiovisiva, come si è visto — fu molto forte ed è visibile se non altro nel fatto che la versione francese della trasmissione adotta pedissequamente la medesima conformazione sperimentata in Italia, non solo facendo dialogare Rossellini ed esporre il filmato al giornalista Etienne Lalou, mentre sullo schermo di fronte a loro scorrono le immagini del documentario, non solo con un'analoga articolazione in puntate, ma anche utilizzando spunti di commento e osservazioni praticamente identiche al botto e risposta da studio italiano.

Sull'altro fronte, la stessa frammentarietà avolge anche il film *India Matrì Bhumi*: dalle pagine del «Contemporaneo» si plaude al ritorno del regista presentando il soggetto dei nove episodi in cui si sarebbe sviluppato il film, che l'editoriale diceva intollerante *Il donatore di terre*, osservando però anche che — orizzonte che a sua volta potesse alimentare errate illusioni e motivare la successiva delusione — come già in *Paisà*

²¹ U. Bz., *Cronaca televisiva*, «La Stampa», 22 gennaio e 5 marzo 1959. Vd. Anche U. Bz., *Cronaca televisiva*, «La Stampa», 12 marzo 1959.
²² G., *Un documentario di Rossellini alla TV*, «Corriere della sera», 9 gennaio 1959.
²³ C. Gregoratti, *L'India in televisione. Rossellini ha sbagliato strada*, «L'Espresso», 8 febbraio 1959, p. 23.
²⁴ U. Bz., *Cronaca televisiva*, «La Stampa», 12 marzo 1959.
²⁵ E. C. Rossellini contro Salgari, «L'Unità», 8 gennaio 1959, p. 7.
²⁶ U. Bz., *Cronaca televisiva*, «La Stampa», 22 gennaio 1959.
²⁷ G. Rondolino, *Roberto Rossellini*, la Nuova Italia / Il Castoro, Firenze, 1974.

o *Germania anno zero* Rossellini si sarebbe probabilmente riconfermato in grado di trasformare momenti appena accennati in sceneggiatura in sequenze determinanti²⁸. L'accostamento tra trasmissione e film aiuta a comprendere meglio le caratteristiche dell'operazione rosselliniana, mostra la lontananza da quell'attrazione del paesaggio che sicuramente il pubblico televisivo di allora si aspettava, con il suo indulgere all'esotico e al pittoresco, e il ruolo cruciale della scrittura dello spazio e del paesaggio in questa nuova fase rosselliniana.

Il paesaggio e la scrittura

Il paesaggio in *L'India vista da Rossellini* è dominato dalla ripetizione e dall'identico sia esternamente, nel passaggio dall'uno all'altro episodio, che internamente nell'ambito delle singole puntate del ciclo televisivo. Il raffronto con *India Matti Bhunni* rimarca questo gioco di ripetizioni, alla luce del quale si riconferma come la trasmissione televisiva non è affatto la premessa, la preparazione alla realizzazione del film ma è il luogo di un ripensamento della scrittura rosselliniana in cui il paesaggio, non solo per i suoi contenuti ma anche per le configurazioni visive che quasi determina, gioca un ruolo centrale e sul quale i due testi appaiono infine come un'unica grande variazione su tema. Ciò che interessa non è la ricostruzione della gensi di quest'operazione, quanto l'evidente necessità che Rossellini mostra di operare sull'identico: ha a disposizione il materiale di undici mesi di riprese eppure risulta infine ossessionato da analoghe ritornanti inquadrature.

Qualche esempio concreto può meglio illustrare questa situazione. Insieme alla prima, *India senza miti*, la seconda puntata, *Bombay, la porta dell'India*, è sicuramente una delle più riuscite e innovative; essa alimenta gran parte del prologo iniziale introduttivo al film nutrendo quell'impressione che le riprese utilizzate in televisione siano gli appunti, il taccuino su cui poi è organizzato il discorso cinematografico. Un primo esempio di ripetizione interna al testo stesso, preso come si diceva tra i molti possibili, è presente appunto nella seconda puntata attraversata da due preoccupazioni, l'illustrazione della folla e in particolare delle etnie che popolano la città e i suoi luoghi di aggregazione topici: il lungomare, le piazze o i caotici incroci stradali. Ad un certo punto il passaggio sotto una ricurva casa del centro di Bombay, con le tipiche balconate di legno a proteggere dal caldo, di cui ci informa la conversazione tra regista e giornalista in fuori campo, è ripetuto per ben tre volte in una manciata di secondi²⁹. L'inconfondibile movimento in *camera car* che lo accompagna, offrendo allo spettatore quello sguardo dalla macchina o dal taxi sulla metropoli indiana auspicato da Rossellini a più riprese, sottolinea ulteriormente la ripetizione: in un primo momento la

²⁸ R. ROSSELLINI, *L'India tra il vecchio e il nuovo*, «Il Contemporaneo», 2, 11 gennaio 1958, pp. 26-27; l'articolo è diviso in sei brani, corrispondenti ai soggetti delle progettate sei parti del film (*La diga di Hindub, Ashoke e la tigre, La scimmia Dulip, L'antico dell'India e - non realizzati - Un matrimonio e Il villaggio si tinte*); il soggetto è accompagnato da una editoriale a firma di uno dei direttori Antonello Trombadori (a.r.).

²⁹ Il caso ricorre a circa 16 min. dall'inizio della puntata.

macchina passa a distanza abbastanza ravvicinata dal palazzo oltrepassandolo e lasciando sulla sinistra. Ecco che immediatamente dopo, tuttavia, l'inquadratura riporta al punto di partenza iniziale: l'auto è ora più distante dall'edificio che appare nella sua interezza [fig. 1], il movimento del punto di vista è il medesimo (e infatti procede nell'incrocio viario con il palazzo ancora sulla sinistra), ma la buona distanza permette ora di gustare tanto le caratteristiche architettoniche dell'edificio quanto la vita brulicante che si svolge attorno ad esso. Infine un'ultima ripresa ripropone un terzo frammento della stessa veduta di Bombay: il movimento in *camera car* porta questa volta non solo estremamente a ridosso dell'edificio ma a un movimento divergente; la ripresa sull'edificio procede questa volta da destra a sinistra e ne cogliamo al volo dall'auto solo qualche dettaglio del porticato. Il paesaggio si frantuma caleidoscopicamente in questi piccoli frammenti; quello cui si sta assistendo è il ritorno non solo su uno stesso oggetto ma anche sul modo di vederlo. Il paesaggio implica subito la riflessione sulla sua visione, il tutto racchiuso in una sorta di struttura chiasmica che, ben diffusa all'interno di *L'India vista da Rossellini*, installa una retorica che idealmente apre e chiude il discorso sulla realtà. La panoramica in *camera car* girando attorno alle case, scivolando lungo le strade brulicanti, diviene una configurazione dominante: così come la prima puntata è dominata dalle abluzioni e dalle panoramiche verticali che legano con configurazioni sempre diverse ma sempre ritornanti le persone all'acqua sacra contenuta in basso nella piscina; o così come nell'ottava la retorica visiva è dominata dalle panoramiche in profondità ad avanzare lungo gli argini e le strade della diga in costruzione. La ripetizione dunque non serve per approfondire il contenuto, anzi non dà spazio e tempo allo spettatore di perdersi nell'immagine; l'attrazione del paesaggio non diviene «sguardo sul possibile»³⁰, come nel lungo implacabile piano sequenza sul Po straziato dai cadaveri dei partigiani in *Paisà*, ma evidenzia una riflessione che è tutta sul linguaggio. Il rapporto con il film non ha soluzioni di continuità, *India Matti Bhunni* infatti replica in più parti queste configurazioni visive. Nel prologo iniziale del film adotta il punto di vista su questo palazzo emblematico senza la complessità della situazione visiva televisiva: sceglie infatti un punto di vista analogo alla seconda ripresa, la più idonea a illustrare la metafora visiva di questo palazzo che si erge al centro dell'incrocio trafficato [fig. 1bis]³¹. L'irregolarità della ricerca televisiva è qui placata, ma il confronto con essa svela le stratificazioni in una scrittura rosselliniana che si conferma ben lontana da una presunta sobrietà documentale.

Questo tipo di situazione ricorre in moltissimi altri punti, in particolare tra il prologo del film e la seconda puntata televisiva: come nel breve piano sequenza su un uomo che guarda indisturbato il mare nonostante il vento forte e i passanti; come nelle numerose riprese aeree che in campo lunghissimo ci mostrano la folla per strada; o come le panoramiche sulla spiaggia a seguire il brulicare della folla e a isolare le diverse attrazioni; ma anche il *camera car* che si interrompe per fare uno zoom piuttosto pronunciato a mostrare gli edifici della moderna India.

³⁰ A. BERNABOI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.

³¹ Il piccolo piano sequenza si svolge a circa 3 min. 30" dall'inizio del film.

Già questa prima situazione mostra importanti conseguenze sul rapporto tra trasmissione televisiva e film. Non si tratta infatti solo di ripetizione ma di ritorno dell'identico: non è semplicemente l'offerta di uno stesso contenuto, la ridondanza pleonastica dell'analogo indugiare sui volti, la folla, le architetture indiane; è invece il ripresentarsi di una medesima configurazione, di una certa realtà vista – o meglio tale in quanto vista – da un certo punto di vista e in una certa situazione. Non si tratta infatti nemmeno solo di semplici punti di vista, o di tagli dell'inquadratura ma di frammenti di ripresa, spesso caratterizzati da movimento di macchina o da piccoli ma significativi piani sequenza (una panoramica, un carrello, uno zoom) in cui distinguere contenuto e discorso risulta quasi impossibile. Si potrebbe dire che si è di fronte all'offerta nel discorso filmico del frammento in senso ejzenštejniano; è la *riduzione* del film alle sue unità filmiche, quei pezzi di montaggio come li chiamava Ejzenštejn che, vicini alla forza dell'ideogramma, rappresentano già delle unità di discorso prima che dei blocchetti della rappresentazione da assemblare l'uno all'altro³². Una riduzione che rende ancora più pregnante l'etichetta usata qualche anno prima da Jacques Rivette per il nuovo cinema di Rossellini e gradita allo stesso regista: la «spoliazione»³³ operata sul film che qui raggiunge l'atto radicale di recupero delle unità prime.

Il paesaggio, è facilmente intuibile, in tutto questo non rimane indifferente: esattamente come sul piano narrativo il racconto ritorna necessariamente alla parabola, alla metafora, sul piano visivo la complessità del paesaggio riporta a configurazioni visive prestabilite. Il paesaggio – sembra dirci Rossellini – condiziona la sua stessa visione e il suo stesso darsi come racconto e la veduta e la contemplazione del paesaggio è nel cinema ormai impossibile. Non approfondisco qui le conseguenze di tutto questo sul tramonto definitivo della concezione neorealista che, ricordo, aveva nel paesaggio e nella sua riscoperta, uno dei suoi punti di forza, e che è stata talvolta evocata riguardo questo film³⁴. Se mai sarebbe da riflettere sulla difficoltà, enunciativa qui nei fatti, di uno sguardo occidentale sull'Oriente o comunque su quelli che allora si chiamavano paesi in via di sviluppo; in fondo anche Pier Paolo Pasolini quasi dieci anni dopo nel suo *Appunti per un film sull'India*, pur in un contesto radicalmente differente, fallirà la dimensione del sopralluogo e il film sarà composto di già visto (come le analoghe inquadrature dei rapaci che svolazzano in cielo pronti a calarsi sulle possibili vittime) e di già sentito (come l'ennesima parabola sui rapporti tra l'uomo e la tigre)³⁵. Dall'al-

³² Vd. S. M. Ejzenštejn, *The Film Sense*, New York, Harcourt Brace & Co., 1942, trad. it. *Tecnica del cinema*, Torino, Einaudi, 1950; *Film Form*, New York, Harcourt Brace & Co., 1949, trad. it. *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 1964.

³³ J. Rivette, *Lettre sur Rossellini*, «Cahiers du cinéma», 46, aprile 1955.

³⁴ Si pensi solo al ruolo pionieristico dello scritto di Michelangelo Antonioni *Per un film sul fiume Po* (1939) o a quello fondativo di Giuseppe De Santis *Per un paesaggio italiano* (1941) entrambi pubblicati sulla rivista «Cinema».

³⁵ Ricordo che tutta la prima parte del filmato pasoliniano è dedicata all'interrogativo che il regista pone alle persone anche illustri che incontra, chiedendo se come in un'antica parabola sacrifichebbbero la loro vita offrendola in sacrificio a due tigrotti affamati; la storia di una tigre resa assassina dalla fame che infrange la convenza pacifica intrattenuta da anni con un contadino è poi al centro di una delle quattro storie narrate in *India Matti Bhumi*.

tro lato, un decennio prima di Rossellini anche Renoir aveva offerto un suo sguardo occidentale sull'Oriente, offrendo uno degli esempi più riusciti dell'esotismo e della densità e matericità dei suoi colori, raccoglieva e condensava tutta la ritaglie visivo in *Le fleuve* (1946); ma l'India pittorica che si imponeva a tratti sulla narrazione, con un altro esempio, e anche un passo ulteriore nei rapporti tra trasmissione televisiva e film verso lo sgretolarsi progressivo del paesaggio è offerto dal montaggio di inquadrature sulla folla, aspetto che, Rossellini lo ribadisce più volte, è centrale all'interno del progetto indiano, al punto che sulla folla si concentra il suo commento alla fine di *India Matti Bhumi* mentre le ultime inquadrature mostrano dall'alto la vista sulla folla che cammina già proposta all'inizio del film e, come si diceva, analoga nella trasmissione televisiva.

Anche in questo caso il film nel prologo iniziale ripropone le analoghe inquadrature della trasmissione televisiva, che nella seconda puntata offriva una serie di sguardi su persone delle diverse etnie dell'India [figg. 2 e 2bis]. L'identico montaggio offre un rapido succedersi per lo più di brevi panoramichette, che indugiano a seguire i perso-naggi. Tanto nella versione televisiva quanto in quella cinematografica il commento fuori campo del regista si affrettava a individuare e nominare le diverse caste e persone per lo spettatore; tuttavia il sonoro non riesce a sanare la radicale frammentarietà di questo montaggio. Ciò che è significativo non è più solo il fatto che nel film ritorni l'identica inquadratura ma che il filmato televisivo lasci in eredità il medesimo affariarsi di punti di vista. Come già nel frammento precedente, la macchina da presa infatti segue un personaggio, poi è costretta a tornare indietro, i movimenti sono dettati dalle diverse traiettorie dei personaggi ma anche dall'occhio della macchina da presa che ricomincia da capo ogni volta, ritorna all'attraversamento di un incrocio stradale pronta a cogliere nuovi volti, attende che passi un'auto e si sposti un pedone per catturare un nuovo personaggio; in nessun momento l'inquadratura riesce a saldarsi alla successiva: il montaggio accosta o accumula punti di vista ogni volta divergenti dal precedente [figg. 3 e 3bis].

Riprendendo le osservazioni precedenti fatte sul montaggio, possiamo andare oltre e aggiungere che nel caso delle immagini indiane il frammento tende a conservare una sua forte autonomia e a sottrarsi al montaggio e alla sua opera di linearizzazione e di riduzione della complessità delle unità elementari alla norma del racconto³⁶. Se Rossellini non rispetta per così dire le regole di costruzione della sequenza – e nella trasmissione televisiva così come nel film i personaggi appaiono ora sulla destra ora sulla sinistra, i loro movimenti procedono in due inquadrature contigue ora in una direzione ora nell'altra, la macchina da presa sembra avanzare per poi ritrovarsi dopo un istante al punto di partenza, ecc. – è proprio per negare la sua arbitraria costruzione del racconto e lasciare al frammento (e alla realtà veduta e ripresa) tutta la sua complessità. Il paesaggio non riesce ad assumere consistenza se non in una serie di scorci

³⁶ Per questi aspetti si rimanda a N. Burch, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, trad. it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Parma, Pratiche Editrice, 1990 e A. Bernardi, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007.

che alla veduta hanno ormai sostituito in tutto l'atto del guardare. Rossellini enuncia filmicamente quella volontà che Pasolini dieci anni dopo dichiarerà guardando dritto nella macchina da presa: «un film su un film sull'India». Da questo punto di vista più che ricordi "sbagliati", che negano quella continuità e linearità essenziali per la comunicazione filmica, questi frammenti costruiscono traiettorie, vettori, che come nei montaggi *ejzenstejniani* offrono degli ulteriori elementi materiali alla significazione (insieme alla luminosità, al colore, alla grandezza del quadro ecc., e a tutto quel complesso livello di connotazione che Roland Barthes faceva ricadere nel terzo senso)³⁷. E soprattutto l'assenza di ricordi, di elementi che sanciscano l'appartenenza a un tutto delle singole unità di ripresa, preserva la separatezza dei frammenti, favorisce il perdersi dello sguardo nella contemplazione di queste traiettorie e ridefinisce la visione del paesaggio. I ricordi sbagliati presenti non solo com'è stato rilevato nella frammentarietà del film ma anche, se non a partire da, la trasmissione televisiva³⁸ portano a riflettere sull'origine stessa del discorso visivo, dato che, salvaguardando il taglio, l'incisione brusca preserva in qualche modo con più forza il rapporto con la realtà e il carattere di prelievo effettuato sulla realtà e su di essa modellato. Quelle buone inquadrature di cui parlava la critica televisiva in fondo sono questo. Un ultimo esempio mostra una terza dimensione del rapporto dialettico tra trasmissione televisiva e film. Questo sistema di ripetizioni e di accumuli, infatti, non si stabilisce solo con la parte per così dire introduttiva alle storie narrate in *India Matri Bhumi*, ma penetra anche all'interno dei quattro episodi, creando un cortocircuito tra realtà documentata (anche se le virgolette sarebbero d'obbligo dopo quanto detto) e realtà narrata finzionale. I rimandi sono questa volta tra la ottava puntata della trasmissione televisiva e il secondo episodio del film entrambi organizzati attorno alla mastodontica costruzione della diga di Hiraakud. Qui la ripetizione è forte e ben visibile e, come si diceva, penetra dentro il film di finzione; possiamo ripercorrerla brevemente sottilmenteando che subisce un gradiente che da formule che ormai ci sono familiari porta verso qualcosa di totalmente nuovo. La prima parte dell'episodio di *India Matri Bhumi* ripercorre in rapida sintesi la presentazione dell'opera ingegneristica proposta nella puntata *Hiraakud, la diga sul fiume Mahadi*, riproponendo immagini ora modellate sulla falsariga di quelle televisive, dalla quali si discostano solo per piccoli dettagli o aggiustamenti nell'inquadratura, come i camion che avanzano sui terrazzamenti costruiti come primo freno alla forza travolgente del fiume [figg. 4 e 4 bis] o le manovre sulle chiuse della diga; ora offrendo le stesse identiche immagini, come il lungo *camiera car* che avanza in profondità ad addentrarsi lungo la strada di accesso alla diga, scansando i lavoratori chini sul battistrada [figg. 5 e 5 bis], o che scorre di lato lungo il lago artificiale dal quale emergono le vecchie colline semisommese o i rami degli alberi più alti, o ancora come il veloce carrello orizzontale sul cimitero di camion e artezature ormai dismesse utilizzate per la costruzione della diga. Tuttavia qualcosa di radicalmente nuovo, non

³⁷ R. BARTHEZ, *Le troisième sens*, «Cahiers du cinéma», n. 222, 1970.
³⁸ Si veda ad esempio la complessa "sequenza", frammentaria, ricca di tagli e fratture mai suturate dal montaggio, delle abluzioni nella prima puntata del programma televisivo.

secondario sul piano enunciazionale, si inserisce nella storia del film. A un certo punto la voce del narratore onnisciente cede la parola alla voce *over* soggettiva del protagonista: quando l'immagine arriva sulla sommità della diga le panoramiche sull'asse che esplorano il cantiere ancora brulicante si accompagnano infatti a una voce *over* non solo chiaramente distinta per il tono e la leggera inflessione indiana ma anche per la sua immediata compromissione con la storia («Nel cantiere eravamo in 35.000 era duro sì, ma ce l'abbiamo fatta, sette anni di lavoro»). Lo stile di ripresa, tipico delle inquadrature soggettive e con le panoramiche che mimano il volgersi attorno dello sguardo, rimarcano tale soggettività che tuttavia non si satura nello sguardo di nessuno, mentre la voce narrante del protagonista — alter ego del Rossellini commentatore da studio dell'episodio televisivo — descrive ciò che con i soliti ricordi frammentari, singhiozzanti, le immagini, le medesime dell'ottava puntata televisiva propongono: ceste di sassi portate da silenziose file di donne, martelli pneumatici, buche scavate senza fine ecc. Una delle scene successive va anche oltre; ritratto l'ultimo stipendio, il protagonista che si è finalmente esposto alla vista, decide di fare un ultimo giro per la diga e salta su una camionetta in corsa mentre la successiva immagine, perfettamente identica a quella televisiva, mostra un lungo carrello sul cimitero dei macchinari e la voce *over* del protagonista riprende la parola. Istanza soggettiva e oggettiva entrano in cortocircuito: lo sguardo che rivendica una certa visione è ben presente — con l'uomo che si sporge a guardare oltre il camion in corsa [figg. 6 e 6 bis] — ma il racconto impossibile con un'inquadratura in cartellata che scorre perfettamente parallela ai macchinari in disuso si oppone all'instaurarsi della struttura narrativa minimale che lega il soggetto e l'oggetto e dello sguardo. Il piano sequenza sul cimitero delle macchine resiste a farsi soggettiva; e ancora una volta i ricordi sbagliati preservano il frammento e annullano la sua pura riduzione a particella della narrazione. In tutto il corso di questo episodio le ambiguità, le oscillazioni, le provocazioni visive si succedono: i particolari movimenti di macchina e la frammentarietà della visione interagiscono con le inquadrature sugli sguardi del protagonista che anzi è il proprio in quanto autore di uno sguardo d'addio sulla terra in cui ha vissuto per anni; le identiche inquadrature "prelevate" dalla trasmissione televisiva non si ritraggono a margine della narrazione, come prologo alle storie raccontate dal film, ma ne fanno parte e le sostanziano; addirittura in quelle medesime inquadrature televisive cammina e abita ora il protagonista del film. La particolarità di questo episodio del film è infatti proprio nella radicalità della sua sfida percettiva, non solo film su un film ma sguardo su uno sguardo e riflessione su di esso: così la lunga fila di donne con le ceste compare identica non solo tra la puntata televisiva e il film ma anche all'interno del film e se all'inizio, come si è detto è accompagnata dalla voce narrante ancora priva di corpo dello spettatore, alla fine all'interno di questo sguardo, non aggettando al personaggio eppur così soggettivo, entra lo stesso protagonista [figg. 7 e 7 bis].

Molti altri sono i possibili esempi sia all'interno di questo episodio che nell'economia del prologo iniziale, di Vincenzo Talarico, in ciascun episodio a tale voce si aggiunge la voce *over* del protagonista, rispettivamente il marabuto proprietario dell'elefante, l'operaio della diga, ***.

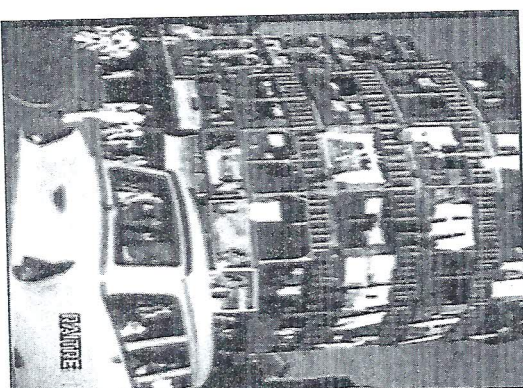
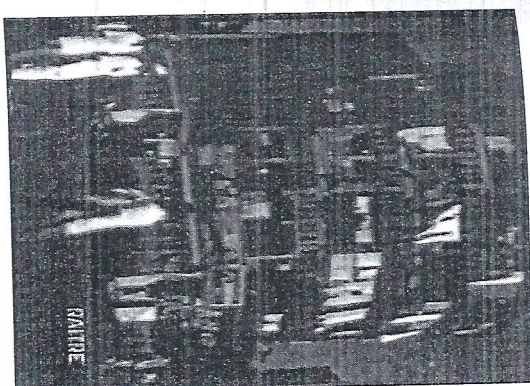
³⁹ Il film *India Matri Bhumi* presenta diverse occorrenze in voce *over* e accanto all'anonima voce narrante del prologo iniziale, di Vincenzo Talarico, in ciascun episodio a tale voce si aggiunge la voce *over* del protagonista, rispettivamente il marabuto proprietario dell'elefante, l'operaio della diga, ***.

generale dell'esperienza indiana; e rimarrebbero da indagare altri versanti, tra tutti quello sonoro con la ridondanza tra i due commenti sonori, quello da studio della trasmissione televisiva e quello radicalmente *over* del film, con l'osservazione del ripetersi di identiche configurazioni nei rapporti tra immagine e suono o dell'ambiguo rapporto intrattenuto da entrambe le opere con la musica extradiegetica o con il rumore prodotto dalle immagini, evidenziando quelle logiche che ritornano comuni tra film e trasmissione televisiva e che, ancora una volta, dividono la critica dimostrando il peso anche della sonorità nella percezione del film e dei suoi frammenti⁴⁰.

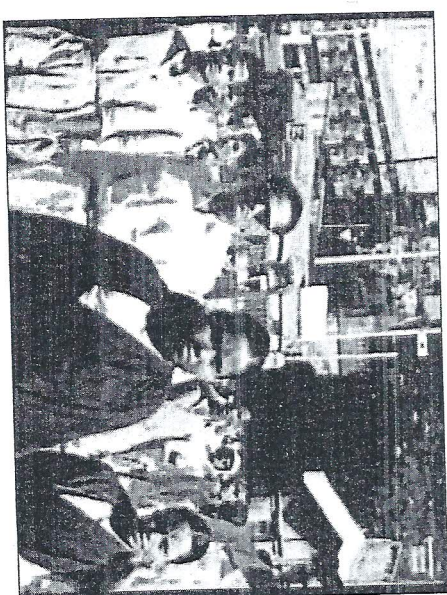
Già le considerazioni fin qui fatte mostrano tuttavia le importanti ricadute sulla consistenza dello spazio e la natura del paesaggio messo in scena da Rossellini durante l'esperienza indiana. La distanza dal modello di *Paizà* al quale per ammissione dello stesso Rossellini l'esperienza indiana doveva idealmente rifarsi è enorme. Se là l'opposizione tra parte documentaria e parte funzionale rimaneva accentuata e chiaramente modellata su regole e canoni differenti, qui invece la ripetizione di identici frammenti, di analoghe configurazioni che attraversano la parte "reale" e quella funzionale, il corrocircuito tra sguardo e realtà e l'offrirsì ormai tutto nel suo esplicito carattere di sguardo, mostra come a entrambi i livelli la realtà si offra innanzitutto come discorso. La ripetizione, il ritorno dell'identico allontanano il paesaggio la cui attrazione era fondata nel film neorealista anche sulla sua unicità e irripetibilità e su uno sguardo atto a valorizzarlo. L'episodio della diga è emblematico⁴¹ si vedono tutti i lavori della diga e poi lì si rivede nuovamente accostati agli occhi del personaggio che per tutto l'episodio fa solo una cosa: guardare quella realtà dalla quale si sta separando. La trasmissione televisiva diviene effettivamente elemento conoscitivo come voleva Rossellini ma non schiacciato sul referente come a lungo si è equivocato fraintendendo il celebre giudizio di Godard sullo «splendore del vero» del film bensì proprio fondato sul frammento e su fasi processuali e discontinue della scrittura. Il filmato televisivo è indubbiamente di preparazione al film ma non solo nel senso di un reportage che poi si distilla nel racconto; quello che appare centrale è se mai il ruolo di ripulitura del linguaggio filmico che il passaggio attraverso la televisione produce. Da questo punto di vista pur maltrattata *L'India vista da Rossellini* realizza un *unicum*, imperfetto, ibrido eppure proprio per questo di alta suggestione, che nessun altro progetto televisivo rosselliniano avrà l'ardire di ritenere. Lo sguardo commentato dallo studio televisivo, l'occhio che documenta, lo sguardo che racconta, sono la stessa cosa; l'India al di fuori dell'India di Rossellini non esiste.

⁴⁰ Cfr. ad esempio «In questa situazione l'idea del regista di integrare le immagini con un commento dialogato è senza dubbio felice, alligerebbe la trasmissione e chiarisce certi temi che nella sequenza filmata non riescono ad esprimersi; ma riesce a dare un senso all'*India vista da Rossellini*? Con tutto il rispetto per l'autore di *Roma città aperta*, di *Paizà*, di *Franco giullare di Dio*, bisogna dire di no» (U. GRECORRETTI, *L'India in televisione. Rossellini ha sbagliato strada*, «L'Espresso», 8 febbraio 1959, p. 23) e di tutt'altro parere «Il commento (un fitto dialogo tra Rossellini e un giornalista) si preoccupava più di fissare concetti di carattere generale che di seguire quel che stava succedendo sul "video"» (U. Bz., *Cronaca televisiva*, «La Stampa», 15 gennaio 1959).

⁴¹ Non è un caso probabilmente che in Francia, dove anche il programma televisivo raccolse un buon consenso di pubblico e critica, forse anche grazie alla cadenza quasi mensile data alla trasmissione, proprio questo episodio sia trasmesso la sera in cui *India Mari Bhumi* viene proiettato al festival di Cannes.



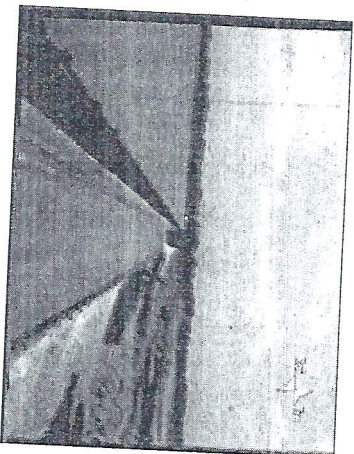
1 e 1bis



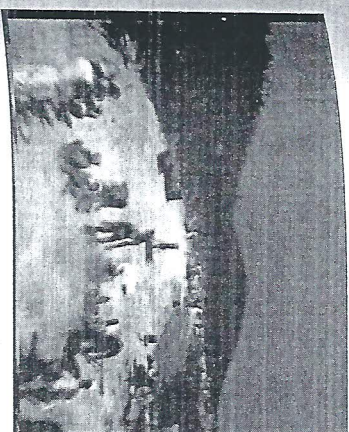
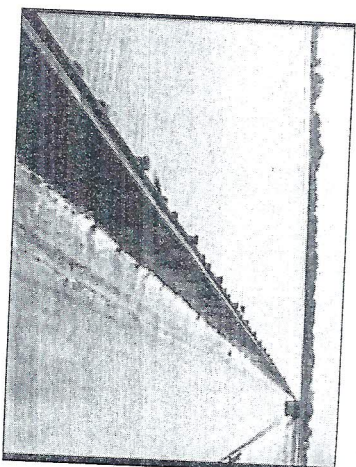
2 e 2bis



3 e 3bis.



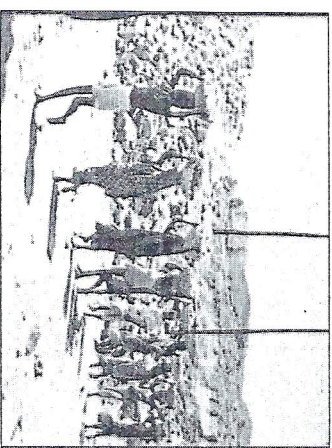
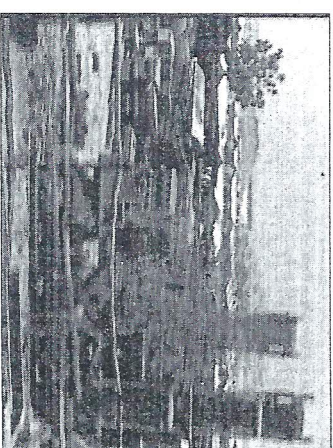
4 e 4bis.



5 e 5bis.



6 e 6bis.



7 e 7bis.

